

Pierre Bourdieu
——Úvod ke knize
Distinkce: sociální
kritika soudnosti

„Právě jste to řekl, rytíři, měly by existovat zákony na ochranu nabytých vědomostí.

Vezměte si například jednoho z našich šikovných, skromných a přičinlivých žáků, který si již v hodinách gramatiky začal vést sešit s výrazy.

Který si po dvaceti letech, kdy visel na rtech profesorů, nahromadil malé intelektuální jměníčko.

Nepatří mu to snad podobně, jako by šlo o dům nebo peníze?“

P. Claudel: *Saténový střevíček*

Existuje určitá **ekonomie kulturních statků**, ovšem tato ekonomie má specifickou logiku, již je třeba rozkrýt, pokud chceme uniknout ekonomismu. V první řadě musí být určeny podmínky, za nichž se rodí konzumenti kulturních statků, včetně jejich vkusu. Stejně tak je potřeba popsat různé způsoby osvojování těch statků, které jsou v určitou chvíli považovány za umělecká díla. Pak je také nutné popsat společenské podmínky, v nichž se utváří způsob, považovaný za legitimní, jak si je osvojit.

Oproti charismatické ideologii, která považuje zalíbení v legitimní kultuře za dar přírody, vědecké pozorování ukazuje, že kulturní potřeby jsou produktem vzdělání. Výzkum ukazuje, že všechny kulturní praktiky (návštěvy muzeí, koncertů, výstav, veřejných čtení atd.) a záliba v literatuře, malířství či hudbě jsou úzce propojeny s úrovní vzdělání (poměřovaného tituly či počtem let strávených studiem) a na druhém místě společenským původem.¹ Relativní význam rodinného i čistě školního vzdělání, jehož účinnost a délka trvání přímo závisí na společenském původu, se mění podle stupně, v němž jsou jednotlivé kulturní praktiky uznávány a vyučovány školským systémem. Vliv společenského původu nikdy není tak silný jako v případě „svobodné kultury“ nebo avantgardní kultury už proto, že vše je tu ve stejné rovině. Společenská hierarchie konzumentů odpovídá společensky

uznávané hierarchii umění a v rámci každého z umění i hierarchii žánrů škol nebo období. Což předurčuje vkus k tomu, aby fungoval jako upřednostňovaný rys určité „třídy“. Způsob, jakým se vkus získává, je uchován v tom, jak se nakládá s nabytými znalostmi. Pozornost, již věnujeme *způsobům*, lze ozřejmit, povšimneme-li si, že hierarchizované způsoby nabývání kultury – předčasné či pozdní, rodinné či školní – a třídy jednotlivců, které vystihují (podobně jako „školometry“ a „světáky“), se rozpoznávají právě podle těchto nepostižitelných ukazatelů jednotlivých praktik. Kulturní šlechta má rovněž své tituly udělované školou a své generace urozených předků měřitelné podle starobylosti šlechtického titulu.

Definice kulturní šlechty je předmětem boje, který od 17. století po dnešek víceméně explicitním způsobem proti sobě staví skupiny rozdělené na základě toho, co považují za kulturu, za legitimní vztah ke kultuře a k uměleckým dílům, čili na základě podmínek získávání kultury, jejímž produktem toto uspořádání je. Převládající definice způsobu legitimního osvojení kultury a uměleckého díla upřednostňuje i na půdě školy ty, kteří měli v raném věku přístup k legitimní kultuře díky kultivané rodině, mimo školní nauku. Tato definice totiž snižuje význam naučeného vědění a interpretace, označovaných za „školské“, či dokonce „školometské“, ve prospěch přímého prožitku a prosté slasti.

Logika toho, čemu se někdy typicky „školometským“ jazykem říká „čtení“ uměleckého díla, zavdává k tomuto rozporu objektivní důvody. **Umělecké dílo dostává smysl a stává se zajímavým pouze pro toho, kdo zná kód, v němž je toto dílo zakódováno. Vědomé či podvědomé spuštění systému víceméně explicitních schémat** vnímání a hodnocení, na němž stojí výtvarná i hudební kultura, je skrytou podmínkou pro základní formu poznání, jakou je schopnost rozpoznat styly. Divák bez specifického kódu se cítí zavalen, „utopen“ tváří v tvář tomu, co se mu jeví jako změť

1 ——— Bourdieu, Pierre; et al. *Un Art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Minit, 1965. Bourdieu, Pierre; Darbel, Alain. *L'Amour de l'art: les musées et leur public*. Paris: Minit, 1966.

tónů, rytmů, barev a řádků, které nemají hlavu ani patu. Protože se nenaučil osvojovat si přiměřené uspořádání, drží se toho, co Panofsky nazývá „hmatatelné vlastnosti“. Díky nim vnímá kůži jako hebkou a krajkou jako lehkou. Anebo se drží citových rezonancí, jež tyto vlastnosti vyvolávají, a pak hovoří o barvách nebo melodiích jako strohých či veselých. Přeskočit z „primární významové vrstvy, kam lze proniknout na základě naší životní zkušenosti“, do „sekundární významové vrstvy“ – čili do „oblasti významu označovaného“ – se totiž dá pouze tehdy, vlastníme-li koncepty, které postihují čistě stylistické vlastnosti díla, a překonávají tak vnímatelné vlastnosti.² To znamená, že setkání s uměleckým dílem v sobě nemá nic z lásky na první pohled, jak bychom si obvykle přáli, a akt vcítění – *Einfühlung* – přinášející radost z lásky k umění předpokládá určitý akt poznání, operaci, při níž se dešifruje, dekóduje, akt, který v sobě také zahrnuje mobilizaci kognitivního jmění a kulturní kompetence. Tato typicky intelektuálská teorie vnímání umění jasně popírá prožitek milovníků umění, kteří nejlépe vyhovují legitimní definici. Osvojování si legitimní kultury pozvolným seznamováním se s ní v rodinném kruhu totiž má sklon upřednostňovat prožitek okouzlení kulturou, což znamená neuvědomovat si proces osvojování, stejně jako mít nulové povědomí o prostředcích osvojování si kultury. Estetický prožitek může jít ruku v ruce s etnocentrickým nedorozuměním vyvolaným použitím nevhodného kódu. „Čistý“ pohled, který na díla vrhá dnešní kultivovaný divák, nemá téměř nic společného s „mravním a duchovním pohledem“ lidí žijících v quattrocentu. Tento pohled představoval soubor kognitivních a zároveň úsudkových vloh, jež stály v základu vnímání světa těchto lidí a také v základu jejich obrazové představy tohoto světa. Smlouvy ukazují, jak zákazníci Filippa Lippiho, Domenica Ghirlandaia či Piera della Francesca úzkostlivě dbali o to, aby si za investované peníze přišli na své, při nákupu uměleckých děl používali kupecké vloh obchodníků zkušených v okamžitém propočtu mezi množstvím a cenou a při určování ceny se uchýlovali k naprosto překvapivým

kritériím, jako je drahota barvy: zlatá nebo ultramarínová se tak ocitly na vrcholu hierarchie.³

„Pohled“ je produktem dějin, jež reprodukuje vzdělání. A stejně je tomu i se způsobem vnímání umění, který se dnes prosazuje jako legitimní čili estetické vlohy brané jako schopnost zkoumat umělecká díla sama o sobě, jejich formu, nikoli funkci, a to nejen díla určená k takovému chápání – čili legitimní díla –, ale všechny věci z tohoto světa bez rozdílu, ať už se jedná o ještě neposvěcené kulturní produkty, jakými bylo v jisté době primitivní umění anebo dnes komerční fotografie, popřípadě kýč, či zda jde o přírodní objekty. „Čistý“ pohled je historický výmysl, který je ve vzájemném vztahu ke vzniku nezávislého pole umělecké produkce, to znamená pole schopného prosadit své vlastní normy jak do produkce, tak v oblasti konzumace svých produktů.⁴ Umění, které je podobně jako například celé postimpresionistické malířství produktem uměleckého záměru hlásajícího prvenství způsobu zobrazení před předmětem tohoto zobrazení, nekompromisně vyžaduje, aby pozornost byla výhradně soustředěna na formu, což předchází umění vyžadovale jen podmíněčně.

Umělcův čistý záměr je záměrem člověka produkujícího umění, který chce být nezávislý čili který chce být zcela pánem svého produktu. To znamená, že odmítá nejen „programy“, které mu vnucují kněží a vzdělanci, ale také, v rámci staré hierarchie mezi slovy a činy, interpretace *a posteriori* uvalené na jeho dílo. Potom lze chápat produkci „otevřeného díla“ – vnitřně a záměrně polysémického – jako poslední stadium vydobývání si umělecké nezávislosti básníky a podle jejich obrazu bezpochyby i malíři, kteří byli po dlouhá léta závislí na spisovatelích a na jejich funkci

2 — Panofsky, Erwin. *Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art*. In: Týž. *Meaning in the Visual Arts*. New York: Doubleday and Co, 1955, s. 28. Česky: Panofsky, Erwin. *Ikonografie a ikonologie: úvod do studia renesančního umění*. In: Týž. *Význam ve výtvarném umění*. Praha: Malvern, Academia, 2013.

3 — Srov. Baxandall, Michael. *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*. Oxford: Oxford University Press, 1972.

4 — Srov. Bourdieu, Pierre. *Le marché des biens symboliques*. *L'Année sociologique*, 1971, sv. 22, s. 49–126. Bourdieu, Pierre. *Éléments d'une théorie sociologique de la perception artistique*. *Revue internationale des sciences sociales*, 1968, roč. XX, č. 4, s. 640–664.

toho, kdo „ukazuje“ a „nechává vyniknout“. Prohlašovat, že je produkce autonomní, znamená upřednostňovat to, co umělec ovládá, to znamená formu, způsob, styl, nad „tématem“ čili vnějším referentem, skrze nějž se vkrádá podřízenost funkcím, byť by šlo o tu nejzákladnější, funkci reprezentativní, významotvornou, komunikativní. Stejně tak to znamená odmítat uznat jakoukoli jinou nutnost než nutnost vepsanou v tradici, jež je vlastní určité umělecké disciplíně. Znamená to také přejít z umění, které imituje přírodu, k umění, jež imituje samo sebe. Toto umění pak nalézá ve vlastním příběhu výhradní zdroj svého hledání i důvod svých rozchodů s tradicí.

Umění, které v sobě obsahuje stále více odkazů k vlastní historii, volá po historickém náhledu. Nežádá, aby bylo vztaženo k onomu vnějšmu referentu, jímž je zobrazována nebo označována „skutečnost“, ale k univerzu uměleckých děl minulosti i dneška. Vzhledem k tomu, že umělecká produkce jako taková vzniká v určitém poli, estetické vnímání je nutně historické už proto, že je diferenciální, vztahové a všímá si odchylek mezi styly. Podobně jako tzv. naivní malíř, stojící mimo pole a jeho specifické podmínky, stojí rovněž mimo dějiny zkoumaného umění, stejně tak ani „naivní“ divák nemá přístup ke specifickému vnímání uměleckých děl, která nabývají smyslu pouze skrze odkaz ke specifickým dějinám určité umělecké tradice. Estetické vlohy vyžadované produkcemi vysoce autonomního pole produkce jsou neodlučitelně spjaty s jistou specificky kulturní kompetencí. Dějinná kultura totiž funguje jako princip patřičnosti umožňující vystopovat mezi všemi viditelnými složkami i všechny distinktivní rysy, které ovšem zviditelní pouze tak, že je víceméně vědomě vztáhne ke světu všech zaměnitelných možností. Tohoto umu, který nejčastěji nepřesáhne stadium praxe, se nabývá především prostým kontaktem s díly, jinými slovy automatickým učením obdobným, jako je učení rozpoznávat obličej členů rodiny bez jasných pravidel a kritérií. Toto mistrovství, které povětšinou zůstává ve stavu praxe, umožňuje odhalovat výrazové prostředky charakteristické pro určitou

pochu, civilizaci či školu bez toho, aby byly jasně rozlišeny explicitně vysloveny rysy, na nichž se zakládá originalita každého z nich. Vše nasvědčuje tomu, že i u profesionálů stanovujících hodnotu díla zůstávají kritéria pro určení stylistických vlastností děl, o něž se opírají všechny soudy, nejčastěji v implicitním stavu. Čistý pohled v sobě zahrnuje rozchod s obvyklým postojem vůči světu, přičemž tento rozchod je i společenským rozchodem vzhledem k podmínkám, za jakých je proveden. Lze uvěřit Ortegovi y Gasset, když modernímu umění přisuzuje systematické odmítání všeho, co je „lidské“, tedy rodové a společné – v protikladu k tomu, co je odlišné nebo vznešené. Konkrétně mu jde o vášně, emoce a pocity, které „obyčejní“ lidé zapojují ve svých „obyčejných“ životech. Vše se má tak, jako kdyby „lidová estetika“ (uvozovky tu mají poukazovat na to, že jde o estetiku samu o sobě, a nikoli pro sebe) byla založena na tvrzení o nepřetržité souvislosti umění a života zahrnující podřízenost formy funkci. To je patrné v případě románu a především divadla, kde lidové publikum odmítá veškerou formální vyumělkovanost a všechny efekty. Ty mají totiž sklon vzdalovat diváka od díla tím, že přinášejí odstup od obecně platných konvencí (co do výpravy, zápletky atd.), a brání mu tak vstoupit do hry a úplně se ztotožnit s postavami (mám na mysli brechtovský zcizovací efekt nebo rozpad románové zápletky u spisovatelů „nového románu“). Na rozdíl od snah o odstup a nezainteresovanost považovaných estetickou teorií za jediný způsob, jak uznat umělecké dílo tím, čím je, to znamená autonomním – *selbständig* –, „lidová“ estetika ignoruje anebo odmítá odmítnutí „snadného“ přilnutí a „vulgárních“ vystoupení, tedy odmítnutí, jež stojí – alespoň nepřímou – v základu záliby pro formální vyumělkovanost, a, jak ukazují lidové soudy o malířství nebo fotografii, ukazuje se jako pravý opak kantovské estetiky. Kant chtěl postihnout specifičnost estetického soudu, a proto se usilovně snažil odlišit to, co se líbí, od toho, z čeho plyne rozkoš. V obecné rovině se pak pokoušel rozlišovat mezi nezúčastněností – vnímanou jako jediná záruka čistě estetické

hodnoty pozorování – a zainteresovaností rozumu, která definuje Dobro. Naopak subjekty z lidových vrstev, které očekávají od veskerého obrazu, že bude výslovně plnit určitou funkci, i kdyby mělo jít jen o funkci znaku, ukazují ve svých soudech potřebu mnohdy explicitního odkazování se na morální normy či normy přijatelnosti. Ať už odsuzují, nebo chválí, jejich úsudek se odvolává na systém norem s vždy etickým základem.

Vztáhneme-li na legitimní umělecká díla etická schémata, která platí v obvyklých životních situacích, čímž systematicky zredukujeme umělecké záležitosti na věci praktického života, lidový vkus a samotná vážnost (nebo naivita), jež je v rámci tohoto vkusu investována do fikcí a představ, budou naproti tomu poukazovat na to, že čistý vkus pozastavuje „naivní“ přilnutí, které je rozměrem jakoby hravého vztahu k potřebám světa. Dalo by se říci, že intelektuálové věří v zobrazování – literární, divadelní, malířské – víc než v samotné zobrazované věci. Naproti tomu „lid“ od reprezentace a od konvencí, jimiž se řídí, žádá především to, aby mu umožnila „naivně“ věřit v reprezentované věci. Čistá estetika je založena na etice, anebo lépe na étosu zvoleného odstupu od potřeb přirozeného a sociálního světa, který na sebe může vzít podobu morálního agnosticizmu (viditelného, pokud se z etické transgrese stane umělecký záměr) anebo estetismu, který tlačí do krajnosti buržoazní popírání sociálního světa tím, že z estetického postoje dělá univerzálně aplikovaný princip. Je tedy zřejmé, že zřeknutí se čistého pohledu nelze oddělovat od všeobecného postoje ke světu. Toto nastavení je paradoxním produktem uspořádání vzniklého z negativních ekonomických potřeb, čemuž říkáme výhody, a tím pádem je i připraveno upřednostňovat aktivní odstup od potřeb.

Jestliže je nadmíru jasné, že umění poskytuje estetickému postoji své pole působnosti par excellence, pak platí, že neexistuje oblast umělecké praxe, kde by se nemohl prosadit záměr podřídit primární potřeby a pudy rafinovanosti a zušlechťování. Že tedy neexistuje oblast, kde by stylizace života čili převaha formy nad

funkcí, způsobu nad látkou, neměla stejný dopad. A nic nerozlišuje, nerozlišuje a nepovznáší tak jako schopnost esteticky pojímat jakékoli objekty, dokonce i „obyčejné“ předměty (protože jsou používány, především k estetickým účelům, „obyčejnými“ lidmi), nebo nadání vkládat zásady „čisté“ estetiky do těch nejvšednějších rozhodnutí ve všedním životě, ať už jde o vaření, odívání, nebo například výzdobu, pomocí úplného převrácení lidového postoje, který estetiku spojuje s etikou.

Prostřednictvím ekonomických a společenských podmínek, s nimiž počítají různé víceméně oddělené či vzdálené způsoby, jak vstoupit do vztahu se skutečností a fikcí, jak uvěřit fikci nebo jí napodobované skutečnosti, jsou velmi úzce provázány s různými možnými pozicemi ve společenském prostoru. Tím jsou také zapojovány do systémů uspořádání (habitů) charakteristických pro různé třídy a třídní frakce. Vkus určuje pozici a zároveň určuje místo tomu, kdo určuje pozice. Společenské subjekty se od sebe liší tím, jak rozlišují mezi krásným a ošklivým, mezi vznešeným a prostým, přičemž v tomto rozlišování se projevuje i jejich místo v rámci objektivního roztržení. Díky tomu statistická analýza například ukazuje, že opozice se stejnou strukturou jako opozice pozorované v oblasti kulturních konzumací se nachází také v oblasti konzumací potravin. Protiklad mezi kvantitou a kvalitou, mezi velkou žranicí a drobným jídlem, mezi hmotou a formou či formami v sobě skrývá opozici spojenou s nerovným odstupem od potřeb čili opozici mezi zálibou v potřebě, jež svádí k té nejvýživnější potravě, stejně jako k té nejlevnější, a zálibou ve svobodě nebo luxusu, které v protikladu k prostému lidovému způsobu obživy vedou k přenosu důrazu z hmoty na způsob. Důraz na způsob (prezentace, podávání, jedení atd.) pomocí určité stylizace vyžaduje od forem, aby popřely funkci.

Věda o vkusu a kulturní konzumaci má svůj počátek v určitém přesahu, na němž není nic estetického. Ten má za úkol zrušit posvátnou hranici činící z legitimní kultury zvláštní svět, aby

tak odkryl čitelné vztahy spojující na první pohled neslučitelné „volby“, jako jsou preference v oblasti hudby nebo vaření, v oblasti malířství nebo sportu, v oblasti literatury nebo účesu. Toto opět barbarské zavedení estetických konzumací do prostoru konzumací obvyklých ruší opozici stojící v základu vědecké estetiky od dob Kanta, a sice opozici mezi „smyslovou zálibou“ a „zálibou v reflexi“ a mezi „jednoduchým“ požitkem čili citelným požitkem redukovaným na smyslový požitek a „čistým“ požitkem. Ten je předurčen k tomu, aby se stal symbolem morální výtečnosti a mírou schopnosti zušlechťovat, jež definuje člověka vskutku lidského. Kultura, která je produktem tohoto magického dělení, má hodnotu posvátného. A kulturní posvěcení tak podrobuje předměty, osoby a situace, jichž se dotýká, určitému ontologickému povýšení, které má podobu transsubstanciace⁵. Jako důkaz mi stačí jen následující dva soudy vypadající jako vymyšlené pouze pro potěšení sociologa: „Co nás však definitivně zasáhlo nejvíce – na naší první scéně nemůže být nic obscénního: baleríny v Opeře, dokonce i jako nahé tanečnice, sylfy⁶, bludičky nebo bakchantky, si uchovávají neochvějnou čistotu...“⁷ „Existují obscénní pohyby napodobující soulož, které uráží. Nejde nám samozřejmě o nějaké jejich schvalování, i když taková gesta dávají baletu jistý estetický a symbolický rozměr, který nenajdeme v intimních scénách, jež očím diváků každodenně servíruje film (...) A nahota? Co o ní lze říct jiného, než že je krátká a s nepatrným scénickým účinkem. Nedá se říct, že by byla cudná a nevinná, poněvadž nic komerčního nemůže být takto označeno. Budiž řečeno, že nebudí pohoršení a že jí lze především vytknout to, že posloužila jako vábnička pro zvýšení úspěchu hry (...). Nahotě ve *Vlasech* chybí symbolický rozměr.“⁸ **Popírání nízké, sprosté, vulgární, úplatné, servilní, zkrátka přirozené rozkoše představující kulturní posvátno jako takové v sobě obsahuje tvrzení o nadřazenosti těch, kteří se dokážou uspokojit rafinovanými, nezúčastněnými, nezištnými a vybranými požitky, k nimž prostí nezavěšenci nemají přístup. To vše má za následek, že umění a jeho konzumace**

... jsou předurčeny k tomu, aby plnily, ať chceme, nebo ne, ať si to vědomujeme, či nikoli, společenskou funkci legitimizovat společenské rozdíly.

Překlad Petr Dytrt

Přeloženo z: Bourdieu, Pierre. Introduction. In: Týž. *La Distinction: critique social du jugement*. Paris: Éditions Minuit, 1979.

© 1979 by Les Editions Minuit, Jérôme Bourdieu

5 — Transsubstanciace neboli přepodstatnění je pojem z teologie odkazující na to, že podstata vína a chleba podávaných při mši svaté se proměňuje v podstatu Ježíšovy krve a těla. Pozn. red.

6 — Sylfa je elementál vzduchu. Pozn. red.

7 — Merlin, Olivier. Mlle Thibon dans la vision de Marguerite. *Le Monde*, 9. února 1965.

8 — Chenique, F Hair est-il immoral? *Le Monde*, 28. ledna 1970.